

3. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Р. Голдберг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 320 с.
4. Дали, С. Дневник одного гения / пер. с фр. Л. Цывьяна. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 288 с.
5. Дэмпси, Э. Путеводитель по современному искусству. Стили, школы, направления / Э. Демпси – М: Искусство – XXI век, 2008. – 305 с.
6. Захарова, Е.В. Хеппенинг, перформанс, энвайромент – становление новой концепции искусства второй половины XX в. / Е.В. Захарова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2013. – № 4(12). – С.21–25.
7. Уорхол, Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот) / Э. Уорхол – М: Музей Гараж, Ад Маргинем Пресс, 2014. – 88 с.

УДК 78.03

СТАНОВЛЕНИЕ ИТАЛЬЯНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В ПЕРИОД XVI – XVIII ВВ.

Ю.А. Мартынова, А.М. Сухова

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Аннотация: Тема статьи связана с историей возникновения академической манеры пения в Италии XVI в. В статье прослеживается развитие музыкальной традиции, выявляются актуальные проблемы становления вокального образования в Италии.

Abstract: The main theme of this article is connected with the history of the origin of the academic manner of singing in 16th century Italy. The article traces the development of the musical tradition, reveals the actual problems of the formation of vocal education in Italy.

Ключевые слова: музыкальная школа, консерватория, вокальное искусство, метод «взаимного обучения».

Key words: school of music, conservatory, vocal art, method of “mutual learning”.

Академическая манера пения появилась в Италии в конце XVI в. когда были созданы первые оперы «Дафна» и «Эвридика» Я.Пери. Это был новый синтетический жанр, ставший итогом эпохи Возрождения, и возникла потребность в исполнителях, владеющих новой манерой пения.

В Италии уже существовали приюты для сирот, где детям давали религиозное воспитание, обучали чтению, письму и ремёслам. К середине XVII в. опера стала необычайно популярным жанром, появилось множество театров,

и приюты для сирот постепенно были преобразованы в музыкальные школы, а количество учащихся и преподавателей значительно увеличилось. Их задачей было сохранять и усовершенствовать вокальное искусство, передавать грядущим поколениям музыкальную традицию.

Первая консерватория (тогда ещё приют) Санта Мария ди Лорето открылась в 1537 г. в Неаполе. Вслед за ней там же были основаны Санта Мария делла Пьета деи Туркини (1584), Деи Повери ди Джезу Кристо (1589) и Сант Онофрио а Капуана (1600). После реформ в консерваториях по-прежнему преподавались грамматика, риторика, богословие и философия, но основными стали музыкальные предметы. Среди учителей музыки, преподававших игру на инструментах, главным был маэстро, отвечающий за «обучение музыке», то есть композиции, пению и гармонии. Учителями неаполитанских консерваторий были выдающиеся композиторы того времени: Ф. Провенцале, А. Скарлатти, Н. Порпора, Л. Лео, Ф. Дуранте и др. Многие из них сами были выпускниками консерваторий: Провенцале учился в Пьета, Порпора – в Лорето, Дуранте – в Сант-Онофрио [1].

В консерваториях Неаполя Санта-Мария ди Лорето (1535), Пьета деи Туркини (1584), Повери ди Джезу Кристо (1589), Сант-Онофрио в Капуане (1600) работали и принесли данным консерваториям славу, знаменитые маэстро: Франческо Дуранте (1684–1755), Никколо Порпора (1686–1768), Доменико Джицци (1687–1745), Леонардо Винчи (1690–1730), Франческо Фео (1691–1761), Леонардо Лео (1694–1744), Джованни Баттиста Перголези (1710–1736), Никколо Йомелли (1714–1774), Томмазо Траэтта (1727–1779), Никколо Пиччини (1728–1800), Антонио Саккини (1730–1786), Джованни Паизиелло (1741–1816), Доменико Чимароза (1749–1801), Гаспаре Спонтини (1774–1851) и др.

В неаполитанских консерваториях учились мальчики, и только в Сант-Онофрио был особый дом для воспитанниц. В то же время в Неаполе были и приюты для девочек, но воспитанницы музыке не обучались. Тем не менее женщинам было официально запрещено петь в театре только в папских областях, куда входили тогда Рим и Болонья. В остальных городах Италии, несмотря на предрассудки, женщины существовали на сцене наравне с мужчинами: в опере обычно были премьер (*primo uomo*) и примадонна, такая же пара на вторых ролях и несколько певцов и певиц третьего плана.

В консерватории принимали мальчиков от восьми до десяти, иногда до четырнадцати лет, которые могли оставаться в стенах учебного заведения до 20 – 22-х лет. Если ребёнок проявлял исключительные музыкальные способности, то при приеме закрывали глаза на возраст, иногда брали учеников, которые уже

добились определенных успехов, но нуждались в шлифовке, финальных завершающих штрихах мастера. Количество бесплатных мест было закреплено в уставах каждой из консерваторий, студентов, которые платили за обучение, называли *pensionisti*. В каждой из консерваторий трудились несколько педагогов, – два главных *maestro di capella*: один преподавал композицию, а другой – пение. Остальные (*maestri secolari*) отвечали за инструментальную подготовку: один учил игре на скрипке, другой на виолончели, третий на клавесине и органе, остальные – на виоле, гобое, французском рожке и других инструментах. Маэстро выбирал четверых-пятерых наиболее способных учеников и занимался с ними с максимальным тщанием: по одному в присутствие других. После уроков каждый из его слушателей передавал усвоенную науку четырём или пяти мальчикам из следующего класса, уступающего первому. Те, в свою очередь, просвещали следующие за ними группы, и таким образом урок распространялся среди всех учеников. Главным преимуществом этого метода «взаимного обучения», использовавшегося в неаполитанских консерваториях, было то, что в процессе овладения певческим или композиторским искусством юные музыканты приобретали навыки педагогической работы. Давая уроки своим сверстникам, они сами еще лучше осмысливали и запоминали полученные знания и шлифовали навыки, а наработанные методы преподавания потом с успехом применяли после окончания консерватории, становясь полноправными маэстро.

На каникулы мальчиков отпускали один раз в год, осенью, на несколько дней. В первые годы воспитанники сольмизировали без интонирования: они просто произносили названия нот, отстукивая ритм. Когда голос был поставлен, мальчикам разрешали сольфеджировать и петь по одному, – учащимся внушали мысль, что они никогда не научатся правильно оценивать свой звук и распознавать, и исправлять его недостатки, если не будут петь сольно. Чтобы добиться чистоты интонации, воспитанники пели упражнения хором, часто без инструментального сопровождения. Упражнения в сольфеджио продолжались на протяжении нескольких лет, они длились ровно столько, сколько считали нужным педагоги. После уроков сольфеджио до обеда ребята разделялись на классы: пения, композиции и инструментальные. Вокалистов, в свою очередь, определяли в различные классы в зависимости от типа голоса: сопрано, контральто, тенор и бас.

Приведём выдержку из письма Джузеппе Верди к министру просвещения: «Не было никаких заранее установленных правил преподавания в старинных неаполитанских консерваториях, директорами которых были

Дюранте и Лео. Они сами открывали пути, по которым надлежало следовать... И позднее также не было правил преподавания. Не было их при Фенароли, оставившим упражнения, ныне принятые всеми. То же самое было и в Болонском лицее во времена падре Мартини...». Экзамены ежегодно принимали маэстро соответствующих консерваторий и приглашенные прославленные музыканты. Строже всех спрашивали с отстающих учеников, чтобы проверить, каких успехов они добились под руководством более способных воспитанников. Тех, кто так и не обнаружил достаточной склонности к музыке или должного усердия в занятиях, исключали, освобождая таким образом места для более одарённых детей.

Специальный класс пения впервые в 1720 г. по совету Алессандро Скарлатти открыл Доменико Джицци в консерватории Сант-Онофрио. Его знаменитый ученик Джоаккино Конти из Арпино в честь своего наставника взял имя Джицциело.

В Неаполе действовали в конце XVIII в. три консерватории, которые насчитывали около девяноста (Сант-Онофрио), ста двадцати (Пьета деи Туркини) и двухсот (Санта-Мария ди Лорето) человек. Такие цифры сообщил Чарльзу Бёрни в 1770 г. Никколо Пиччинни. Послушав в 1770 г. пение в церкви воспитанников трёх консерваторий, Бёрни заключил, что они «оскудели талантами». В откровенном разговоре прославленный выпускник, композитор Никколо Йомелли признал справедливость его слов. В 1791 г. музыковед Саверио Маттеи (1742–1795), обладавший неисчерпаемой эрудицией, представил королю Фердинанду IV доклад о катастрофически снизившемся уровне преподавания в школе пения консерватории Пьета деи Туркини, отошедшей от традиций «древних маэстро»: «Сегодня начинают с того, чем должны были бы заканчивать. Ученик, еще не научившись открывать как следует рот, хорошо произносить слова, плавно и в то же время энергично посылать голос, с начала и до конца занятия еле слышно чирикают или воркуют на манер голубей и других птичек. К этой причине прибавляется другая: выбор репертуара. Профессоры пения вместо сольфеджий Скарлатти, Лео и Дуранте, псалмов Бенедетто Марчелло, мадригалов Лотти, кантат и речитативов Скарлатти и Порпоры дают юношам и девушкам петь только *rondoncini* и *canonetti* под французскую гитару, как если бы живописцы, осваивая азы искусства, вместо обнаженной натуры рисовали кружавчики на платях... Физические данные мужчин и женщин не изменились, – упадок певческого искусства связан исключительно с неправильным подбором репертуара». Отчёт с замечаниями Саверио Маттеи послужил толчком к реформам, возвращению к

старинным методам обучения вокалу. В 1797 г. из трёх действующих консерваторий (Повери ди Джезу Кристо закрыли еще в 1744 г.) остались две: Пьета деи Туркини и Санта-Мария ди Лорето. В 1806 г. консерватории объединили в одну под именем Пьета деи Туркини.

Открытый в 1809 г. в Неаполе Колледж для девочек по замыслу должен был восполнить недостаток сопрано и контральто, партии которых до этого отдавались кастратам. Но вместо того, чтобы дать девочкам образование, необходимое для певческой карьеры, вместо того чтобы обучать их искусству вокала, их готовили к исполнению одной единственной партии – матери семейства. В этой консерватории было всего 14 бесплатных мест. В 1832 г. по приказу Фердинанда II колледж был упразднён. Попытку создать школу пения для девочек при Консерватории Санта-Мария ди Лорето предпринимали ещё во времена Возрождения, в 1537 г. Однако она также просуществовала недолго – 28 лет, – никаких сведений о том, почему она закрылась не сохранилось.

Несомненно, что неаполитанские консерватории были хотя и не единственным, но одним из важнейших институтов вокального образования в Италии, особенно в конце XVII в. и на протяжении почти всего XVIII в.

Лучшими считались консерватории Неаполя, но и в других городах Италии тоже имелись превосходные музыкальные школы, которыми руководили выдающиеся музыканты и прекрасные учителя. В Риме это, прежде всего, знаменитый Вирджилио Мадзокки, Феди и Амадори, в Болонье – Пьер Франческо Този, Франческо Антонио Пистокки и Антонио Мария Бернакки, в Модене славилась школа Франческо Пели, в Генуе – Джованни Пайта, в Милане – Франческо Бривьо, во Флоренции – Франческо Реди. Венецианская республика в этом ряду являлась некоторым исключением, так как ее музыкальные образовательные учреждения предназначались в основном для девочек и носили название «Ospedali» («лечебницы») [2] большинство которых функционировали при монастырях, базиликах, храмах, но их деятельность не была так хорошо документирована и, соответственно, изучена [3].

В Венеции, как и в Неаполе, было четыре консерватории (так же – бывшие приюты для найдёнышей): Оспедале делла Пьета (Приют Скорбящей Богоматери), Оспедале деи Мендиканти (Приют нищенствующих), Оспедале деи Инкурабили (Приют неизлечимых) и Оспедалетто а Санти Джованни э Паоло (Малый приют святых Иоанна и Павла). Как и в неаполитанских консерваториях, туда принимали на обучение не только сирот, но и девушек из богатых семей с красивыми голосами. В каждой консерватории был главный маэстро – знаменитый композитор (соответственно: Фурланетто, Бертони, Галуппи

и Саккини), а также по 5 – 6 учителей-ассистентов; кроме того, старшие девушки учили младших (как и старшие ученики консерваторий Неаполя) [1].

Мальчики с ранних лет пели в церковном хоре, и среди наиболее вокально одарённых из них стали производить кастрацию, чтобы сохранить высокий звонкий голос, к которому с возрастом добавлялась сила звучания. Первый кастрат-сопранист появился в папской капелле в 1601 г. Кроме того, верхние хоровые партии, в основном альтовые, исполняли певцы-фальцетисты.

В историю вокального искусства навсегда остались вписаны имена наиболее выдающихся певцов-кастратов, какими были Гаэтано Кафарелли (настоящее имя – Гаэтано Майорано) и Карло Фаринелли (настоящее имя – Карло Броски).

Историческая победа теноров над певцами-кастратами произошла в 1792 г., когда на премьере оперы Д. Чимароза «Тайный брак» с большим успехом выступил тенор Джузеппе Виганони. Примечательно, что именно к этому времени закрылась и последняя из четырёх неаполитанских консерваторий: как и в остальных, причинами стали финансовые проблемы, снизившееся качество преподавания, бунты учеников и бессилие руководства.

После этого эпоха кастратов стала близиться к концу: сначала начали возмущаться «варварским обычаем» итальянцев французские просветители (Вольтер и Руссо писали гневные памфлеты), затем король Неаполя Жозеф Бонапарт под давлением Наполеона в 1806 г. издал указ о запрете кастрации для получения музыкального образования.

Таким образом, становление итальянской вокальной школы связано с открытием первых консерваторий в Неаполе, таких, как Санта Мария ди Лорето (1537), Санта Мария делла Пьета деи Туркини (1584), Деи Повери ди Джезу Кристо (1589) и Сант Онофрио а Капуана (1600).

В консерваториях преподавались грамматика, риторика, богословие и философия, но основными являлись музыкальные предметы.

В консерваториях Неаполя работали выдающиеся композиторы того времени: Ф. Провенцале, А. Скарлатти, Н. Порпора, Л. Лео, Ф. Дуранте и др.

В каждой из консерваторий работали два главных *maestro di capella*: один преподавал композицию, а другой – пение. Остальные (*maestri secolari*) отвечали за инструментальную подготовку. Педагогический процесс строился на популярном методе «взаимного обучения».

В 1720 г. открытие специального класса пения в консерватории Сант-Онофрио.

Начало XVIII в. – расцвет музыкального образования в Италии. Упадок музыкального образования заметен в последние десятилетия XVIII в. В качестве основной причины можно отметить неправильный подбор певческого репертуара.

Очевидно, что неаполитанские консерватории были хотя и не единственным, но одними из важнейших институтов вокального образования в Италии, особенно в конце XVII в. и на протяжении почти всего XVIII в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полякова, Н.И. Сольное и академическое детское пение: дис. ...канд. искусствоведения (17.00.02) / Полякова Наталия Ивановна. – Москва, 2011. – 234 с.
2. Юнеева, Е.А. История становления музыкального образования в Италии XVII века / Е.А. Юнеева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. – № 3 (88). – С. 83–86.
3. Капур, А.Д. Вокальное образование в Италии в XVII – первой половине XIX века / А.Д. Капур, Е.В. Алинкина – М., 2016. – 89 с.

УДК 780.7

ТАТАРСКАЯ МИНИАТЮРА В РЕПЕРТУАРЕ ЮНОГО ПИАНИСТА

Л.Т. Файзрахманова, А.Н. Сафина

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Аннотация. В статье на основе анализа исторической, педагогической, музыковедческой, методической и нотной литературы (А.Д. Алексеев, К.В. Зенкин, В.М. Спиридонова, Л.Т. Файзрахманова и др.) показано значение жанра татарской фортепианной миниатюры для воспитания юных музыкантов в учебных заведениях Татарстана; доказывается эффективность метода сравнительного анализа исполнительской интерпретации в процессе работы над освоением национального репертуара.

Abstract. On the basis of analyzing different kinds of literature such as historical, pedagogical, musicological, methodical and literature of printed music (A.D. Alekseev, K.V. Zenkin, V.M. Spiridonova, L.T. Faizrahmanova and others) in this article is shown the meaning of Tatar piano miniature in the way of upbringing young musicians in the educational institutions of Tatarstan Republic; there is the proof of effectiveness of comparative analysis method of performance interpretation during the capturing process of national repertory.

Ключевые слова: татарская фортепианная миниатюра, юный пианист, исполнительская интерпретация.

Key words: tatar piano miniature, young pianist, performance interpretation.